

O CINEMATÓGRAFO NA PRODUÇÃO LITERÁRIA BRASILEIRA DE 1894 A 1930

Danielle Crepaldi CARVALHO¹

RESUMO: No final do século XIX, o desenvolvimento técnico redefiniu o modo como se compreendia a realidade. A imprensa absorveu mais homens de letras, tornando possível a profissionalização do escritor. Saciar o público ansioso e apressado tornou-se uma necessidade para aqueles que queriam se manter nas folhas, daí sua dedicação aos textos curtos, que podiam ser rapidamente consumidos. Assunto privilegiado por esses escritores foi o cinematógrafo, *medium* que somava arte e técnica e parecia simbolizar bem aquele momento em que tudo caminhava rápido. Este trabalho de Doutorado pretende compilar e analisar a prosa curta produzida entre 1894 e 1930 e publicada em periódicos, buscando compreender como a escrita sobre o cinematógrafo se tornou uma escrita cinematográfica. Ele terá como anexo uma antologia sobre o tema, a qual visa a facilitar o acesso do público a folhas com as quais ele não mais pode ter contato.

Palavras-chaves: literatura e cinema, crônica, teatro, século XX, literatura brasileira.

ABSTRACT: By the end of the XIXth century, the developments on the technical field redefined the way the reality was understood. Writers began to earn a living exclusively from their work in the press. The main preoccupation of the ones who wanted to remain in the newspapers and magazines was to provide the public what they wanted to read, so they preferred the short stories, which could easily be consumed. One of their favorite subjects was the cinematograph, *medium* that blended art and technique and became the symbol of a moment when everything went by faster. This thesis intends to compile and analyze the short stories written between 1895 and 1930 and published in newspapers and magazines, aiming to understand how the writing about the cinematograph began to be a cinematographic writing. It will enclose a compilation of texts about the subject.

Keywords: literature and movies, short stories, theater, XXth century, Brazilian literature.

1. Tempos modernos

A alvorada do século XX deslindou um horizonte intensamente marcado pela técnica, cujos progressos mostravam-se desde os anos de 1880, com o desenvolvimento de aparatos tecnológicos como a fotografia, o fonógrafo e o gramofone, e pela substituição, nos jornais, da litografia pela fotografia. Esses *media* transformaram de forma significativa a vida dos que com eles conviveram. A fotografia deixou de ser privilégio da elite para, cada vez mais, registrar os rostos de elementos da classe média (SUSSEKIND, 1986) – professores, profissionais liberais, artistas – deflagrando o nascimento daquilo que Susan Sontag denomina “o mundo-imagem”. Uma vez que é emanção do sujeito, o processo fotográfico é tomado como algo mágico, capaz de eternizar aquele que é fotografado (SONTAG, 1981). Não é casual, portanto, a importância dada à fotografia nas revistas e jornais nas primeiras décadas do século, a ponto de serem apresentados registros crus do dia-a-dia, como pessoas feridas ou mortas, ao lado de instantâneos de pessoas passeando pelas ruas, informações telegráficas vindas do estrangeiro, crônicas sociais e charadas. Com isso, o estatuto do texto escrito

¹ Doutoranda em Teoria e História Literária pelo Instituto de Estudos da Linguagem da UNICAMP.

modifica-se. Torna-se coadjuvante àqueles registros visuais que pareciam tão facilmente colocar o leitor em contato com lugares e pessoas que, tempos antes, ele poderia apenas conhecer pela experiência real.

Igualmente importante foi o desenvolvimento da imprensa, que facilitou a circulação de periódicos e livros, ampliando o público leitor e abrindo caminho para a profissionalização do escritor. Todavia, ao mesmo tempo em que absorveu os homens de letras, a imprensa deu novos contornos ao fazer literário. O escritor não mais podia fiar-se exclusivamente na musa que lhe soprava a poesia no ouvido, precisava incluir na equação o leitor que consumia sua produção literária. Muitos foram aqueles que se aventuraram nesse mercado aberto às letras, buscando viver exclusivamente da pena e, por meio dela, engendrar as transformações que, conforme acreditavam, fariam o Brasil deixar para trás as trevas do provincianismo para atingir o progresso artístico e social vivido pela Europa (SEVCENKO, 2003). E ao trilharem esse caminho, viram-se obrigados a produzir uma literatura que servisse de ração diária a um público curioso e apressado. Daí as muitas séries cronísticas que brotavam nos periódicos, dividindo espaço com propagandas em forma de poesia.

Mudanças vistas de modo enviesado, como se depreende das palavras de Coelho Neto na entrevista que concedeu a Paulo Barreto, inscrita no *Momento Literário*. Assim ele se refere ao jornal: “O jornal deixou de ser uma urna para ser (...) uma oficina. Tem sido para a nossa literatura um grande bem relativamente. Como nunca teve audácia para educar, aceita um trabalho, não pelo gênio do autor, mas sempre de acordo com o agrado do público.” (BARRETO, 1994 [1907], p. 61). No entanto, embora constataste que a voz do público era lei e que o editor chefe exercia um poder quase inquisitorial sobre a pena do homem de letras, Coelho Neto não dava a batalha por perdida. Ao contrário, a emergência da técnica foi determinante para que ele disseminasse vocábulos eruditos e construções grandiloquentes em seus textos, numa tentativa de fazer emergir o caráter literário dos mesmos, como que os afastando da linguagem corriqueira das folhas diárias. Olavo Bilac também reage, mas o faz estabelecendo uma palpável linha divisória que separava sua mais atemporal poesia parnasiana de seu mais efêmero anúncio de caixas de fósforos (SUSSEKIND, 1987, p. 64).

No entanto, se o caminho palmilhado por esses homens de letras já se mostrava suficientemente pedregoso, que se dirá do surgimento daquele que paulatinamente enlaçaria a arte e a técnica: o cinematógrafo? Para que se compreenda a produção literária a partir do final do XIX, é fundamental que se atente para o desenvolvimento técnico, que, ao ampará-la, redefiniu-a. Impossível, sobretudo, é deixar de lado o cinematógrafo. Ao analisar a mudança de percepção oriunda do desenvolvimento da fotografia, Sontag pondera:

A fotografia faz mais do que redefinir o conteúdo da experiência cotidiana (pessoas, coisas, eventos, o que quer que vejamos – ainda que diferentemente e muitas vezes com desatenção – com a visão natural) e acrescenta vastas quantidades de material que jamais chegamos a ver. A realidade como tal é redefinida – como objeto para exposições, registro de escrutínios, alvo de inspeção. A exploração e duplicação fotográfica do mundo fragmenta a continuidade e alimenta as peças de um interminável dossiê, possibilitando assim um controle com o qual nem se poderia sonhar sob o sistema anterior de registro da informação: a escrita. (SONTAG, 1981, p. 150)

A fotografia permite não apenas adquirir um conhecimento dissociado da experiência direta. Por meio do registro do instante, torna tangível a percepção da passagem do tempo, permitindo que o homem, ao tomar contato com esses instantâneos, analise e controle o tempo que se escorre. Nas “fotografias em movimento”, a noção é ainda mais sublinhada – para o que cooperava a tática dos primeiros operadores do cinematógrafo de fazerem com que uma imagem imóvel na tela branca ganhasse, de repente, movimento. O fascínio que essa exibição gerou no público foi imediato e, não raro, associado à magia. Sintomático é o anúncio do “Kinetógrafo português”, publicado em *O Paiz* no princípio de 1897, que rotula a apresentação de “alta magia” (em maiúsculas). Não menos digno de nota é o fato de essas exibições terem sido, muitas vezes, feitas por prestidigitadores, o que sublinhava o caráter mágico daquele dispositivo que apreendia um pouco do sujeito por ele registrado.² Indício do impacto que ele geraria na produção escrita apresenta Fantasio, pseudônimo de Olavo Bilac, e ele o faz uma semana após a primeira apresentação de fotografias em movimento ocorrida no Brasil, em 1894. O cronista vitupera o invento, que, corporificando a realidade, tornaria impossível o sonho:

O movimento fotografado! Que horror!

Tu que me lês, responde: – Não te lembras, às vezes, com uma saudade e um gosto inenarráveis, do gesto brando e amoroso com que dous braços femininos um dia te chamaram, cheios de promessas? (...)

Pois bem! Hoje, com o *Kinetoscópio*, terias perpetuado esse apaixonado movimento de braços, fotografando-o numa placa metálica. E bastar-te-ia mover uma pequena manivela, e fazer agir sobre a placa uma corrente elétrica, para que viesses, mas positivamente viesses, a tua amante estender-te os braços e chamar-te... E imagina que horror: o gesto amoroso repetido ao infinito, durante uma, durante cem horas, cem semanas, cem anos! Acabarias naturalmente por achar cômico o que hoje te parece divino: e, em vez de chorar com a evocação do delicioso momento, desatarias a rir, desgraçado mortal, mísero desiludido! (DIMAS, 2006, p. 143-5)

² O “Kinetógrafo português” foi trazido ao Rio de Janeiro pelo prestidigitador José Avelino, que, segundo *O Paiz*, já havia se apresentado na capital em 1888. A exibição das vistas “representando episódios da vida portuguesa e muitas outras” aconteceu do dia 15 ao dia 20 de janeiro de 1897. Em março do mesmo ano foi a vez do “Cinematógrafo Edison”, trazido à capital “pelo conhecido professor de prestidigitação Sr. Henrique Moya.”. Cf. Teatro Lucinda. **O Paiz**, Rio de Janeiro, 14 jan. 1897, p. 8; Diversões. **O Paiz**, Rio de Janeiro, 29 mar. 1897.

Edison é tomado pelo cronista como um “criminoso de lesa-poesia”, pois teria tirado da literatura o papel de registrar o objeto da afeição, introduzindo-o num aparelho. Impossibilitado de registrar o amor como faziam as letras, embelezando-o, caberia ao kinetoscópio unicamente o registro frio da realidade, o que tornaria o sentimento risível. Compreende-se, portanto, a tentativa que Bilac empreenderá no intuito de dissociar a arte da técnica, traçando uma divisão clara entre seus textos literários e não-literários.

Ponto de vista oposto apresenta Arthur Azevedo, que constantemente dialoga com esse novo invento. Num desses primeiros registros, ao analisar a chegada do cinematógrafo Lumière ao Rio de Janeiro, afirma que ele “dispõe de algumas vistas muito interessantes, de grande movimento e animação” (A.A., 1897a). Enfatiza, portanto, o quão eficiente era o aparelho ao flagrar a agitação da vida moderna. Agitação que ele não cansava de fazer encenar nos palcos. Por exemplo, em *Capital Federal*, contemporânea à escrita dessa crônica, peça na qual o fazendeiro mineiro Eusébio, para encontrar o noivo da filha, quase é engolido pelo torvelinho da cidade. Como o fascinado cronista, outros tantos surgiram, deixando patente a influência dessa “maravilha técnica” que, de tanto ser tomada como tema, passou a influenciar na forma dos escritos.

A imprensa é espaço privilegiado para apreender essa influência, pelo seu imediatismo. Em especial os textos curtos (contos e crônicas), como bem apontou Flora Süssekind referindo-se à preferência de Tristão de Ataíde por tais textos, já que o tumulto do mundo mal permitia “qualquer demora na transmissão de ideias” (SUSSEKIND, 1987, p. 102-3). Assim, tenho por objetivo, durante o doutorado, percorrer os periódicos listados nas referências bibliográficas, no intuito de compreender como esse movimento se deu nos contos e crônicas. Essa escolha deveu-se ao desejo de trazer à luz uma produção que, embora fundamental para se compreender a relação apontada, hoje está longe dos olhos do público (GÁRATE, 2008, p. 198).

2. Da escrita sobre o cinematógrafo à escrita cinematográfica

O cinematógrafo convocou a atenção dos cronistas desde seus primórdios, quando era apenas uma das muitas curiosidades que chegavam ao Rio de Janeiro, como a exposição artística representando a entrada da Esquadra Legal no porto da cidade ou a exposição de

bonecos de cera do Sr. Henrique Dessort.³ Sintoma direto da atração que o invento despertara no público foi o número de 52.000 pessoas que, segundo o anúncio do “Cinematógrafo Edison”, visitaram-no no período de dois meses (CINEMATÓGRAFO EDISON, 1897, p. 6). Embora se possa questionar a cifra, já que é apresentada pelo dono do aparelho, o fato de o “Teatro Edison” ter operado ininterruptamente por três meses demonstrava que ele atraía público. Constatação corroborada por nota certa vez publicada pelo jornal *O Paiz*, segundo o qual o local teria sido, um dia antes, visitado por 1.509 pessoas (DIVERSÕES, 1897a, p. 2).

Atração que pode ser explicada tanto pela formulação de Sontag acerca da possibilidade de, por meio da fotografia, se olhar com mais atenção a realidade cotidiana, quanto pelo que diz Walter Benjamin quando pondera sobre a questão da autenticidade da obra de arte: a reprodutibilidade técnica permite que a obra penetre em lugares até então impossíveis para ela, e assim, vá ao encontro do público. Benjamin contrapõe a obra reproduzida através da técnica à obra de arte única, que carrega consigo o peso da tradição, para constatar que a reprodução liquida o valor da tradição. Segundo ele, o mais poderoso agente desse processo é o cinema, que determina um novo modo de fruição de seus objetos. Estes poderiam penetrar em mais lugares, devido à possibilidade e até mesmo à necessidade de serem reproduzidos, considerando-se os custos da produção. Além disso, poderiam ser apreciados coletivamente, e não mais por uns poucos escolhidos, como ocorria com obras de arte tradicionais, como a pintura (BENJAMIN, 1987, p. 167-8). Esse processo é relacionado por Benjamin ao surgimento dos movimentos de massa, algo que discutirei mais adiante.

Irei me deter, neste momento, em alguns resultados disso. Por exemplo, a hilaridade que tomou conta do público do “Cinematógrafo Edison” ao assistir ao quadro “do indivíduo que se deita e não pode conciliar o sono, atormentado por percevejos monstruosos.”, demonstrando o deleite de um grande número de pessoas frente à história fantástica reproduzida pelo aparelho (DIVERSÕES, 1897b, p. 2). Ou a empolgação com que o cronista Arthur Azevedo convida o público a “animar o animatógrafo”: “Todas [as vistas] me agradaram, todas, mas nenhuma como as coloridas, que reproduzem, com uma precisão extraordinária, as danças serpentinadas da Loie Fuller, ou do diabo por ela.” (A.A., 1897b, p. 1).

Das palavras de Azevedo, depreende-se um dos vieses pelos quais o cinematógrafo será tomado no final do século XIX e primeiras décadas do XX: a possibilidade de o mesmo captar objetivamente a realidade, o que se tornaria ainda mais patente pela imagem colorida.

³ A exposição da Esquadra Legal durou todo o ano de 1897 e até maio de 1898. A exposição dos “mais de 1000 preparados em cera” do Sr. Dessort, que ocorreu no Teatro Lucinda, foi inaugurada em 1 de setembro de 1897. Cf. Diversões. *O Paiz*, Rio de Janeiro, 1897-1898; Diversões. *O Paiz*, 1 set. 1897, p. 2.

Por isso, estão disseminadas pelas folhas assertivas como essa, formulada por Rui Barbosa: “[o cinema] É o drama ou a comédia, tendo por fundo a realidade, a natureza e o universo na variedade infinita de todas as suas cenas. Não tem bastidores, não tem fingimentos, não tem mentiras. Ali não se fazem as cenas de brocha, papelão ou trapos.” (RUI BARBOSA, 1920). A própria natureza filmada bastava, segundo Rui Barbosa, para se atestar o caráter de reprodução da realidade do invento.

E, uma vez tomado como a reprodução objetiva da vida, não demora muito para que se passe a atribuir ao aparelho o papel de registrar bons exemplos ao público. “AVISO – Sendo estes espetáculos instrutivos e morais, podem sem receio assistirem as Exmas famílias (...)”, avisa o dono do “Cinematógrafo Edison” (CINEMATÓGRAFO EDISON, 1897, p. 6). E, conseqüentemente, não são poupadas críticas ao mesmo quando ele não o faz, como se pode observar em duas crônicas publicadas pela revista *Careta* em junho de 1915: “Utilidades do cinema” e “O cinema como escola do crime”. A primeira aponta com ironia quais os ensinamentos transmitidos pelo *medium*: “É demais um excelente elemento de educação. (...) Ensina um cavalheiro a cumprimentar uma senhora e um ladrão a arrombar um cofre.” (UTILIDADES DO CINEMA, 1915). A segunda, após aludir às “frequentes reproduções de cenas rocambolescas e ‘films’ policiais”, que tanto “têm concorrido para ensinar novos ‘truques’ e ardis inéditos aos gatunos de verdade”, narra uma experiência norte-americana bem sucedida. Descrevo-a em linhas gerais, devido à complexidade dos elementos que ela mobiliza:

Uma elegante casa de uma cidadezinha do interior fora assaltada sem que os bandidos deixassem pistas. Para prendê-los, a polícia colocou-se a par do caso e, assim, “reconstituiu-se mais ou menos fielmente a cena do assalto da ‘vila’ (...), que ia sendo apanhada por uma aperfeiçoada máquina cinematográfica” (O CINEMA COMO ESCOLA..., 1915). A fita, reproduzida na cidadezinha, fez os verdadeiros bandidos se traírem, fato que motiva a surpresa da *Careta*: “Interrogados na polícia, os quatro presos confessaram que faziam parte do bando (...), e até confessaram que se haviam reconhecido no ‘film’ (!) que tão fielmente reproduzira a arriscada empresa. E por isso, temendo serem descobertos, iam fugindo do cinema.”. Naquele momento, a revista ainda não tinha condições de teorizar acerca do impacto da imagem na sociedade. O mundo passara a ser compreendido através dela, segundo Sontag, fazendo com que as coisas surpreendessem mais na forma de fotografia que quando

efetivamente vivenciadas na realidade (SONTAG, 1981, p. 162).⁴ De acordo com Edgar Morin, as projeções cinematográficas incitavam no público o prazer do reconhecimento de objetos familiares, e não raro motivavam o falso reconhecimento: como aquele que levou os criminosos a se reconhecerem nos policiais que, na fita, representavam o dito crime (MORIN, 1983, p. 162).

Essa reflexão sobre o impacto do instantâneo e da fotografia em movimento torna compreensíveis dois contos publicados por Coelho Netto em *A Cidade Maravilhosa* (1928). No texto que dá título ao volume é narrada a história de Adriana, normalista que, impelida pelo pai violento e bêbado, deixa sua casa rumo a uma cidadezinha do interior, onde passa a lecionar numa escola. A vivência triste no lugar, tão brutalizado quanto as pessoas que o habitam, faz com que a mocinha ingênua se apaixone por um pintor que não conhece, unicamente porque fica sabendo que o moço perguntara por ela:

Tal notícia alvoroçou o coração da professora adormecido naquele ermo e, desde logo, ainda deitada, pôs-se a imaginar o pintor, criando-lhe o tipo segundo retratos de artistas de cinema que tinha em velhas revistas, já atraída por ele, desejando-o como se o esperasse na sua tristeza. Levantou-se estouvadamente, com alegria [...]. Sentia, de quando em quando, estos, bafagem de calor nas faces, o peito enchia-se-lhe em respiração mais larga. Nunca um dia lhe parecera tão lindo como aquele. (COELHO NETTO, 1928, p. 13)

Quando chega o moço, Adriana deixa-se levar pela intimidade de seus gestos e sai para caminhar com ele em direção às luzes de uma queimada, tornando-se vítima dos beijos do estranho, o qual lhe convida para viver consigo no Rio de Janeiro: “Cidade Maravilhosa! Cidade do sonho, cidade do amor.” (Ibidem, p. 17). Depois de ter conseguido se desvencilhar, Adriana compara a ilusão da “cidade maravilhosa” – que brilha no fogaréu à distância, mas de perto é lúgubre – à ilusão do amor do forasteiro, cujos beijos queimavam, mas deixariam como resultado a perda de suas “virtudes” (Ibidem, p. 19-20). A personagem de outro conto deste livro segue trilha semelhante. É uma mocinha de dezoito anos, que “Conhecia todos os artistas de cinema”, idolatrava homens e mulheres e sua “biblioteca” era formada por retratos deles (Ibidem, p. 152). O fato de ficar até tarde na cama, “abraçada com o travesseiro fofo, rebolecando-se voluptuosamente nos lençóis mornos” comprova que sonhava viver os amores que as personagens experimentavam nas telas, daí a preocupação esboçada pelo pai da moça, *alter ego* do escritor, que exclama à esposa: “E é assim que ela espera achar marido? Há de achá-lo!” (Ibidem, p. 155).

⁴ A ensaísta desenvolve a questão: “O dramático é dramatizado, pela didática do cenário e da montagem. Viramos a página de uma revista de fotografias, uma nova sequência tem início num filme, produzindo um contraste que é mais agudo do que o contraste existente entre os acontecimentos sucessivos no tempo real.”

Coelho Netto fazia parte daquele grupo de intelectuais que se via como Messias de uma sociedade inculta, a qual deveria atingir o progresso europeu. Portanto, o escritor acreditava na função educativa das letras. Os litígios dos quais tomou parte no intuito de defender um teatro moralizante e que educasse artisticamente a população comprovam-no. Aliás, a crença no poder educativo dos palcos já havia sido defendida por Diderot em sua teorização sobre o “drama burguês” (séc. XVIII). Também a defenderam os melodramaturgos e os partidários do realismo teatral francês (séc. XIX), e a proposta foi endossada pelos literatos brasileiros durante todo o século XIX.⁵

No século XX, no entanto, o quadro modificara-se. Embora o cinema tenha adotado a estética melodramática como uma influência marcante (XAVIER, 2003) – daí a preferência por personagens maniqueístas, enredos lineares e desfecho moralizante, com a punição do vício e exaltação da virtude –, ele vicejou no seio da cultura de massas, sendo um dos principais bens culturais produzidos por ela. Deslocou-se, portanto, o eixo da produção cultural, como percebia o cronista Jack da revista *Careta* ao se referir a algumas estrelas de cinema: “costureirinhas de ontem, elevadas, pela sua graça e seu talento, às culminâncias do fausto.” (JACK, 1920a). Mas não só isso. Nos contos de Netto acima referidos, o desprezo por uma produção da cultura de massas mistura-se ao temor que ele nutria com relação ao modo como essa produção era recebida pelo público. Ora, enquanto o teatro moralizante era considerado educativo, os filmes que se aproveitavam de suas características pareciam não ser. Por isso, influenciada pelo cinema, a ingênua Adriana quase “se perde” nos braços do sedutor forasteiro.

As possíveis causas disso eu apenas poderei, por enquanto, indicar. Começo a fazer isso citando Bela Balázs: “No cinema, a câmera carrega o espectador para dentro mesmo do filme. Vemos tudo como se fosse do interior, e estamos rodeados pelos personagens. Eles não precisam nos contar o que sentem, uma vez que nós vemos o que eles veem e da forma em que veem.” (BALÁZS, 1983, p. 85). A novidade do cinema, quando comparado ao teatro, é a identificação que a imagem cinematográfica gera no público. Isso se tornou possível com a mobilidade da câmera. Por exemplo, as tomadas de primeiros planos, que, ao focalizarem objetos do dia-a-dia, emprestavam-lhes uma súbita dramaticidade, como que revelando o que subjazia à aparência, relacionando-os com os destinos das personagens (BALÁZS, 1983b, p. 90-91). Esse envolvimento é impossível no teatro, no qual o espectador tem acesso a toda a cena a partir de uma mesma distância. No cinema, o espectador é convidado a entrar no filme,

⁵ Sobre Diderot e o melodrama, cf. respectivamente: SZONDI, 2004; THOMASSEAU, 2005.

o qual, segundo Edgar Morin, substitui o meio físico real. É uma participação polimórfica, diz Morin. O público não apenas se identifica com a personagem, mas sente-se a roda e o velocímetro do automóvel que participa de certa corrida, por exemplo. É por esse motivo que, ao contrário do que ocorre no teatro, as técnicas cinematográficas motivam a identificação do público até mesmo com personagens que lhe são dessemelhantes (MORIN, 1983, p. 163-5). Isso ocorre à jovem de certo conto da *Careta* de 1920, que se identifica com a bailarina de café-concerto: “encarna enfim através desse sonho virginal a figura libertina de uma heroína de café concerto, a sua heroína diletta nas fitas do cinematógrafo...”. Bailarina que, por sua vez, “Sonha! Uma imagem, que é a sua própria, reproduzindo a figura de uma ingênua do cinema, a da artista que ela mais admira (...)” (LOOPING THE LOOP, 1920). Pelo que se depreende dos contos de Netto, essa identificação cooperava para o descaminho das moçoilas incautas, que queriam transferir à realidade cotidiana o mundo que vivenciavam nas salas de cinema.

Esse temor irrefletido esboçado por escritores como Coelho Netto passa a conviver com uma percepção mais simpática do *medium*, que será tomado como metáfora da agitação cotidiana. Arthur Azevedo faz isso em 1897, como apontei. Também Olavo Bilac. A princípio tão reticente quando se tratava do invento, assim alude a ele em 1900, ao discorrer sobre a coluna de crônicas *Diálogos*, de Figueiredo Coimbra: “que dizer dos *Diálogos*, – desse vasto animatógrafo, por onde, palpitante e apanhada em flagrante, viva e bulhenta, desfilava diariamente toda a gente carioca, com as suas manias, com os seus *tics*, com seus vícios?” (B., 1900, p. 2). João do Rio, em 1909, denomina o homem daquele momento “*Homus cinematographicus*”: “Nós somos uma delirante sucessão de fitas cinematográficas. Em meia hora de sessão tem-se um espetáculo multiforme e assustador cujo título geral é: *Precisamos acabar depressa*.” (JOÃO DO RIO, 1909, p. 386).

Mesmo assim, os olhares dos cronistas ainda são tributários dos filmes produzidos naquele início de século, nos quais eram apresentadas vistas ágeis, porém, na maior parte das vezes, curtas e sem narrativa muito elaborada, que eram consumidas e descartadas rapidamente (ABEL, 2004, p. 215-256). Lapidar nesse sentido é o diálogo encenado por João do Rio na introdução de seu volume de crônicas *Cinematógrafo*:

- Interessante aquela fita, dizes. E dois minutos depois não te lembras mais.
- Viste a fita passada?
- Não, aproveitei-a para beijar a mão daquela senhora que não conheço. (JOÃO DO RIO, op. cit., p. VI)

Além disso, a câmera invariavelmente tomava o ponto de vista do observador teatral. Ou seja, ainda não havia uma linguagem cinematográfica consolidada. O desenvolvimento dela depois motivará, da parte de alguns cronistas, posicionamentos mais reflexivos acerca das imagens, que passarão a ser compreendidas enquanto técnica. O levantamento que fiz até agora demonstrou que, somente a partir daí, o cinema passou a influenciar a estrutura dos textos literários. Exemplo de analista crítico é Jack, que manteve na revista carioca *Careta*, em 1920, a coluna de crônicas “A arte do silêncio”, a qual não raras vezes ironiza o *star system* norte-americano. Em um desses textos, o cronista adapta para o cinema os 14 princípios adotados pelo presidente Wilson. Aponto alguns, que, através do chiste, tornam visível a estrutura que sustenta a maquinaria de Hollywood:

Terceiro – A ingênua não usará cabeleira encaracolada e deve dispor de qualquer outro dote, além do lindo sorriso;

Quarto – O vampiro deverá usar alguns vestidos. Refreará os fantásticos *levantar* da cama e não se enroscará como se fosse cobra. (...)

Sexto – Não haverá fotografias de *estrela*, no primeiro plano, fazendo caretas com lágrimas de glicerina; (...) (JACK, 1920b)

Jack igualmente percebia o fascínio que essa arte gerava especialmente em mulheres, pois constantemente seus escritos encenavam conversas do cronista com personagens do sexo feminino.⁶ Todavia, suas mulheres não são as jovens iludidas de Coelho Netto. Uma delas é Mlle. Blonde. Numa das crônicas, a personagem irrita-se com as meninas que se apaixonam por certas “figuras do *écran*” que, apesar de belas, não atuam com arte (JACK, 1920c). Noutra, compartilha do desdém do cronista por certo ator, o qual, para registrar suas memórias, burilava seu texto à maneira de um escritor parnasiano: “É então um escritor...” (JACK, 1920d). Jack já percebia a necessidade de se introduzir no texto escrito o dinamismo dos filmes. Eis a resposta divertida de Mlle. Blonde à questão “E as memórias do [George] Walsh (...) como poderiam ser escritas?”: “Ora, com as brutalidades de sempre, em períodos curtos e incisivos. O Walsh escreveria: *Início o trabalho com um trambulhão. Levanto-me e pespego um murro num cavalheiro. Mais adiante, quatro cabeçadas e meia dúzia de bofetadas...*”. Esse à vontade com a linguagem é uma constante na escrita do cronista, que, embora não apresente os ditos períodos “curtos e incisivos”, é ágil, bem humorada e coloquial.

Agora, caminho até o ano de 1930, no qual pretendo fechar o trabalho de pesquisa. A crônica de Ed. Novarro, publicada em *A Pílhéria* (Recife) em 1930, demonstra cabalmente

⁶ Algumas revistas que se dedicavam ao cinema no Brasil explicitavam serem voltadas ao público feminino. Percebe-se isso no número que inaugura *Palcos e Telas*, 1918.

como, na medida em que a técnica cinematográfica se torna objeto privilegiado da reflexão dos cronistas, a linguagem desse *medium* passa a imiscuir-se na forma literária. Transcrevo um trecho das considerações do cronista acerca do desempenho da atriz brasileira Elisa Betty, protagonista da película pernambucana *A Escrava Isaura*:

Você não vestiu ‘maillot’. Mas venceu. O DUSTAN me disse que os seus olhos eram os de Brigitte Helm. Eu não sei...

Os seus olhos... ‘Cadê’ Evelyn Brent... Os seus olhos prometem tudo que os lindos da ‘ótima’ Joaninha Crawford nos dão...

Elisa Betty, volte em mais filmes bonitos e BRASILEIROS. Todos desejamos.

Você é a nossa Janetsinha. Mas, com mais beleza.

Os seus olhos nos prometem um mundo de coisas que não são deste mundo...

Dentro dos seus belos olhos antevemos um futuro risonho para o CINEMA BRASILEIRO. (ED. NOVARRO, 1930)⁷

A intimidade bem humorada com que o cronista se refere às atrizes conhecidas, como Joan Crawford (Joaninha Crawford) e Janet Gaynor (a Janetsinha), esboça o poder de identificação exercido pelo cinema, questão discutida por Bela Balázs e Edgar Morin, como já apontei. No entanto, essa intimidade não impede Ed. Novarro de analisar criticamente a produção, elogiada por não inserir mulheres em trajes diminutos para atrair o público. E tal análise é emoldurada por uma linguagem telegráfica e coloquial. A assertiva de que os olhos da atriz brasileira prometem tudo o que dão os olhos de Crawford é uma formulação admiravelmente sintética dos diferentes tipos representados pelas atrizes, de cujos olhos emanam as emoções cabíveis a cada personagem – percepção tornada possível graças às tomadas de primeiros planos, técnica que torna os olhos das atrizes tão próximos do espectador.

É certo que a estrutura enxuta e a linguagem “pilhérica” que aproximam essa crônica de alguns textos da revista *Klaxon* só foram tornadas públicas no início da década de 30. Mas não se pode deixar de lado que a crônica ilustrou o número 431 de *A Pilhéria* – a qual teve uma vida útil mais longa que a publicação paulista, que apenas durou nove números. *A Pilhéria* torna-se, assim, objeto privilegiado de meu trabalho.

3. Objetivo e metodologia

⁷ O “Dustan” grafado em caixa-alta é o ator brasileiro Dustan Maciel.

Proponho, com esta pesquisa, compilar e analisar a prosa literária curta brasileira, produzida entre 1894 e 1930, na qual figure o cinematógrafo (ou o kinetoscópio) – *medium* determinante para que se redefinisse a percepção da realidade e, em última instância, a própria produção literária. Pretendo pesquisar, sobretudo, as revistas e jornais brasileiros veiculados nesse período, decisão motivada pela constatação de Miriam Gárate, segundo a qual esse trabalho inexistia no Brasil (GÁRATE, 2008, p. 198).

Conforme estabeleci no projeto, a referência a este aparato tecnológico dá-se de diferentes modos:

Ainda nos anos de 1890, escritores como Olavo Bilac e Arthur Azevedo tomam o cinematógrafo como reprodutor fiel da realidade. No entanto, embora o postulado se assemelhe, motivará reações diferentes por parte de ambos. Enquanto Bilac tenta delimitar fronteiras claras entre técnica e artesanato, Azevedo permitirá uma penetração maior de uma na outra: daí suas comédias musicadas serem tão ágeis quanto as vistas do animatógrafo que ele pedia para o público animar. O invento exerceu influência marcante noutro contemporâneo desses escritores, Paulo Barreto, como mostram várias crônicas suas publicadas na *Gazeta de Notícias*, muitas das quais compuseram o volume *Cinematógrafo*. Todavia, o invento serve a Barreto especialmente para que ele ateste a ligeireza do instante que passa sem deixar vestígios – tal qual uma fita da *Pathé*.

O convívio com as imagens produzidas pelo cinematógrafo motivará, por parte de alguns escritores, uma tomada de consciência, ainda que irrefletida, sobre as especificidades das mesmas. Coelho Netto é um exemplo. Contudo, seus contos da *Cidade Maravilhosa* demonstram especialmente seu receio a um *medium* cujos efeitos ele não podia controlar. E não se pode deixar de pensar quanto o posicionamento ecoa na produção literária desse escritor, já que, ancorado na tradição, ele sempre se preocupou em rebuscar seus escritos.

Pontos de vistas diferentes esboçaram Jack e Ed. Navarro, nos anos de 1920 e 1930, quando já conheciam as especificidades da linguagem cinematográfica. Tal compreensão lhes deu armas para enfrentar o tema com segurança, ironizá-lo, divertir-se com ele. Transformar a técnica em estilo literário parecia o próximo passo. Deu-o Jack, ao tentar vestir seus períodos da rudeza de George Walsh. E também Ed. Navarro, agora com mais firmeza, pois tinha atrás de si Mário e Oswald de Andrade – redatores da crítica cinematográfica da *Klaxon* (1922-1923) – e Antônio de Alcântara Machado, escritor de *Pathé-Baby*. Daí à prosa de Ed. denotar a mesma preferência por uma linguagem em blocos em detrimento da discursividade que se apreende nesta obra de Machado e em alguns dos textos da revista paulista.

Por meio desses escritores, apreende-se o *movimento* que levou uma escrita sobre o cinematógrafo a se tornar uma escrita cinematográfica. Movimento que, em muitos momentos, teve saltos e tropeços. Exemplos de ambos são apresentados por Arthur Azevedo em 1907, quando o cinematógrafo começara a se disseminar pelo Brasil. Num primeiro momento, o cronista constata as qualidades artísticas de algumas fitas: “Em muitas ‘fitas’ há invenção, há fantasia, há talento; (...) a casa Pathé recorre, para arranjar as suas pantomimas, a excelentes artistas” (A.A., 1907a). Para, algumas semanas mais tarde, criticar a preferência do público por elas em detrimento do teatro: “o que não compreendo, o que não posso compreender, é que numa terra onde o teatro foi sempre a diversão por excelência, ele seja aniquilado assim, por um brinquedo mecânico” (A.A., 1907b).

Para que se compreenda de que modo esse percurso se deu, pretendo perseguir a prosa literária curta desses homens, especialmente a jornalística. Todavia, a pesquisa nos jornais por certo não se deterá apenas nos escritores acima citados, pois almeja estabelecer o diálogo que os mesmos travam com outros literatos que publicam nos periódicos neste período. Na antologia que seguirá como anexo à tese, pretendo inserir os textos em que mais cabalmente se dê a figuração do cinematógrafo no que toca aos eixos que aqui discuti: ele é tomado como registro fidedigno da realidade? Torna-se metáfora da vida moderna? Ou estende suas especificidades para a estrutura mesma dos textos literários?

A produção literária desses escritores pode soar em muitos momentos contraditória, como demonstram as crônicas de Azevedo, que denotam um cronista ora fascinado pela técnica, ora temeroso de, devido a ela, perder seu posto nas letras nacionais. Contraditórias, e, por isso mesmo, tão interessantes, pois apontam para as mudanças sociais profundas que as engendraram. Daí meu intuito de, ao longo da pesquisa, dialogar com a produção ensaística que se debruça sobre o desenvolvimento da cultura de massas no Brasil (por exemplo, Tiago Gomes, que faz um estudo perspicaz sobre o tema). Também pretendo aprofundar as leituras sobre a teoria do cinema e da fotografia, fundamentais para que se compreenda a apropriação que os literatos brasileiros fazem do cinematógrafo e de seu campo semântico – além dos teóricos por mim discutidos ao longo do projeto, também cito Ismail Xavier, responsável por uma fundamental compilação de textos teóricos sobre o assunto, *A experiência do cinema*. Igualmente importante será a teoria do teatro, considerando-se que as primeiras reflexões sobre o cinematógrafo foram produzidas por literatos deveras envolvidos com os palcos, quer na escrita de peças, quer na crítica, como Arthur Azevedo, Olavo Bilac e João do Rio.

A maior parte da coleta de dados poderá ser feita no Arquivo Edgard Leuenroth (AEL/Unicamp), devido ao considerável acervo de jornais da época abrigado por ele. O

material que não é disponibilizado pelo acervo será pesquisado na Biblioteca Nacional (BN, Rio de Janeiro), a exemplo da *Revista da Semana*, e na Biblioteca Pública Estadual de Pernambuco (no caso, *A Pilhéria*).

4. Referências Bibliográficas

A.A. (pseud. de Arthur Azevedo). Lucinda. **O Paiz**, Rio de Janeiro, 10 jul. 1897a.

_____. Palestra. **O Paiz**, Rio de Janeiro, p. 1. 24 dez. 1897b.

_____. O Theatro. A Notícia, Rio de Janeiro, 3 out. 1907a. In: NEVES, L. O.; LEVIN, O. M., **O teatro: crônicas de Arthur Azevedo (1894-1908)**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2009.

_____. O Theatro. A Notícia, Rio de Janeiro, 12 dez. 1907b. In: NEVES, L. O.; LEVIN, O. M., **O teatro: crônicas de Arthur Azevedo (1894-1908)**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2009.

ABEL, R. Os perigos da Pathé ou a americanização dos primórdios do cinema americano. In: CHARNEY, L. Anúncio do Cinematógrafo Edison. **O Paiz**, Rio de Janeiro, p. 6. 8 mai. 1897.

B. (pseud. de Olavo Bilac). A data. **A Notícia**. Rio de Janeiro, p. 1. 23 mar. 1900.

BALÁZS, B. Nós estamos no filme. Trad. de João Luiz Vieira. In: Ismail Xavier (org). **A experiência do cinema: antologia**. Rio de Janeiro: Edições Graal; Embrafilmes, 1983a. p. 85.

_____. A face das coisas. Trad. de João Luiz Vieira. In: Ismail Xavier (org). **A experiência do cinema: antologia**. Rio de Janeiro: Edições Graal; Embrafilmes, 1983b. p. 90-91.

BARRETO, P. (João do Rio). **O momento literário**. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 1994.

BENJAMIN, W. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: _____. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. 3a. ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.

O cinema como escola do crime. **Careta**, Rio de Janeiro, nº 365, ano 8, 19 jun. 1915.

Cinematógrafo Edison: anúncio. **O Paiz**, Rio de Janeiro, p. 6, 8 mai. 1897.

COELHO NETTO. **A Cidade Maravilhosa**. São Paulo; Caieiras; Rio de Janeiro: Companhia Melhoramentos de São Paulo, 1928.

Diversões. **O Paiz**, Rio de Janeiro, p. 2. 11 abr. 1897a.

Diversões: Cinematógrafo. **O Paiz**, Rio de Janeiro, p. 2. 16 abr. 1897b.

ED. NOVARRO. Cinema Pernambucano: Os olhos de Elisa Betty (a escrava Isaura). **A Pilhéria**, Recife, ano 10, nº 431, 28 fev. 1930.

FANTÁSIO (pseud. de Olavo Bilac). Kinetoscópio. *Gazeta de Notícias*, 17 dez. 1894. In:

DIMAS, A. **Bilac, o jornalista**. São Paulo; Campinas: Edusp; Imprensa Oficial; Editora da Unicamp, 2006.

GÁRATE, M. V. Cinema e ficção literária em dois escritores hispano-americanos. Em torno a Horacio Quiroga e Carlos Noriega Hope. **Aletria**, vol. 18, jul./dez. 2008.

- JACK. A arte do silêncio. **Careta**, Rio de Janeiro, ano XIII, nº 613, 20 mar. 1920a.
- _____. A arte do silêncio. **Careta**, Rio de Janeiro, ano XIII, nº 623, 29 mai. 1920b.
- _____. A arte do silêncio. **Careta**, Rio de Janeiro, ano XIII, n. 618, 14 fev. 1920c.
- _____. A arte do silêncio. **Careta**, Rio de Janeiro, ano XIII, nº 619, 21 fev. 1920d.
- JOÃO DO RIO (pseud. de Paulo Barreto). **Cinematógrafo (crônicas cariocas)**. Porto: Livraria Chardron, 1909.
- Looping the loop. **Careta**, Rio de Janeiro, ano XIII, nº 609, 21 fev. 1920.
- MORIN, E. A alma do cinema. Trad. de António-Pedro Vasconcelos. In: XAVIER, I. (org.). **A experiência do cinema: antologia**. Rio de Janeiro, Edições Graal: Embrafilmes, 1983. p. 163-5.
- Palcos e Telas inicia sua publicação... **Palcos e Telas**, Rio de Janeiro, ano I, nº 1, 21 mar. 1918.
- Rui Barbosa e o cinema. **Careta**, Rio de Janeiro, nº 616, ano XIII, 10 abr. 1920.
- SCHWARTZ, R. (org.). Trad. de Regina Thompson. **O cinema e a invenção da vida moderna**. São Paulo: Cosac & Naify, 2004. p. 215-256.
- SEVCENKO, N. **Literatura como missão**. 2ª. ed. São Paulo: Cia. das Letras, 2003.
- SONTAG, S. O “Mundo-Imagem”. Trad. de Joaquim Paiva. In: SONTAG, S. **Ensaaios sobre a fotografia**. Rio de Janeiro: Arbor, 1981. p. 147-172.
- SÜSSEKIND, F. **Cinematógrafo de letras**. São Paulo: Cia. das Letras, 2006 [1987].
- SZONDI, P. **Teoria do Drama burguês [século XVIII]**. Trad. de Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- Utilidades do cinema. **Careta**, Rio de Janeiro, nº 365, ano 8, 19 jun. 1915.
- XAVIER, I. **O olhar e a cena**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.